

LA FUGA

Fuga

Forma de composición a varias voces o partes, enteramente basada en el principio de la imitación y en la que un tema principal y uno o varios temas secundarios o contratemas parecen huir incesantemente de voz en voz. La *fuga* derivó del **canon**, que, en su origen, fue en efecto designado con el título de fuga, y que, a consecuencia de una larga preparación histórica a la cual contribuyeron eficazmente, sobre todo, los grandes organistas del siglo XVII, fue transformado y organizado en un estilo más rico, en el que la misma austeridad es un elemento de belleza que, bajo el rigor de un plan general casi inmutable, abarca ilimitadas posibilidades de **invención**. En **Juan Sebastian Bach** (1685-1570) se personifica, por decirlo así, el género de la fuga que él elevó a su máxima potencia y cuyas expresiones adaptó, como su idioma natural, a todas sus obras. En casi la totalidad de sus composiciones utiliza la *fuga* y sus procedimientos técnicos como una forma viva, de un lenguaje más severamente escrito, pero en el cual el mecanismo del estilo no ha desterrado los pensamientos. (**Pirro**). En los dos últimos años de su vida, parece querer legar a sus sucesores los secretos de su ciencia al redactar la famosa obra titulada **El arte de la fuga**, que contiene trece fugas y cuatro cánones contruidos sobre un tema único desarrollado, transformado y continuado con temas secundarios. La última fuga está inacabada; Bach trabajó en ella hasta que las cataratas le hicieron perder la vista pocos meses antes de morir. Impotentes para terminarla, varios músicos alemanes han pretendido considerarla ajena a la obra en la que está incluida; pero el manuscrito autógrafo ha demostrado que pertenece en verdad a **El arte de la fuga**.

Después de *Juan Sebastian Bach* y durante su misma vida, el abuso hecho por compositores sin talento hizo con frecuencia que la *fuga* pareciese vacía e insoportable. Enseñada constantemente en los conservatorios, *la fuga* era considerada entonces como un ejercicio de escuela y todo lo más como una forma convencional, fría y pedante, admisible en el cuadro hierático de la música de iglesia. Su rehabilitación data del momento en que fueron descubiertos y publicados los manuscritos de **Bach**, renovadas las ejecuciones de sus obras y de las de **Haendel** y comprendidas las producciones del último estilo de **Beethoven**, en las cuales puede captarse hasta qué punto el maestro de la **sinfonía** había meditado profundamente sobre la técnica del estilo fugado y bebido ampliamente en esta fuente de belleza.

Considerada en sus líneas generales, *la fuga* es una composición contrapuntística a dos, tres, cuatro o más partes, enteramente basada en el principio de la *imitación* y en la que un tema principal (sujeto) y uno o varios temas secundarios que pasan de una parte a otra son expuestos, desarrollados, conducidos, divididos y combinados en un orden regular, imitándose cada voz a si misma y todas entre sí. El plan de la *fuga* consta de cuatro partes: *exposición, divertimento, stretta y pedal*.

La exposición contiene en orden de sucesión la primera entrada del *sujeto o tema*; *la respuesta con el contrasujeto*, la segunda entrada del *sujeto* y por último la segunda de *la respuesta*, y si la fuga es a más de cuatro partes, éstas van entrando sucesivamente, debiendo hacerlo con el *sujeto o la respuesta*. Si el compositor desea dar mayores dimensiones a la *exposición* puede prolongarla mediante la *contraexposición*, que consiste en una nueva entrada de *la respuesta* seguida de la del *sujeto*.

Terminada la exposición, siguen a continuación los *divertimentos*, en los cuales se desarrollan, no sólo el *sujeto*, sino también el *contrasujeto* y los contrapuntos libres combinándose e imitándose contrapuntísticamente.

Después del desarrollo obtenido mediante los citados *divertimientos* sigue la *stretta*, que consiste en la aparición del *sujeto* o de la *respuesta* sucesivamente a menor distancia en la que tuvieron en la *exposición* (se estrechan). A la *stretta*, que viene a ser como una perforación del discurso musical fundada sobre el *sujeto* exclusivamente, sigue *el pedal*, al término del cual se presenta la cadencia conclusiva.

Las reglas de la fuga escolástica, enseñadas como coronación de los estudios de contrapunto, son de una gran severidad, exigiéndose la observancia rigurosa de los preceptos fundamentales del **contrapunto**. Esto parece transformar este género de composición en una disposición mecánica de fórmulas estereotipadas, pero estas reglas y preceptos son, en realidad, una gimnasia esencial de la inteligencia propia para familiarizar al músico con todas las eventualidades y circunstancias especiales que pueden presentarse en todo desarrollo temático.

Aparte de esta categoría creada y reglamentada por los técnicos de la pedagogía musical, se distinguen en la práctica propiamente artística de la *fuga* distintas variedades:

- la *fuga simple*, en la que el contrasujeto es reemplazado por pequeños dibujos contrapuntísticos;
- la *fuga real*, conforme al sistema modal del canto eclesiástico; es la que no modula, es decir, aquella en la que el tema y la respuesta no contienen ninguna modulación regular;
- por el contrario, la *fuga tonal*, llamada también *fuga regular*, es moderna en su esencia, porque la modulación es en ella esencial, haciendo el tono del tema el papel de eje en la cadena de modulaciones que recorren los tonos vecinos, o sea los que no difieren del tono principal más que por una alteración constitutiva en más o en menos, que son, con el tono de la tónica, el de la dominante, el de la subdominante, y sus tres tonos relativos.

La simetría que preside la ordenación de estas seis tonalidades ha hecho que se considere a la *fuga tonal* como una construcción rítmica en la que las divisiones se oponen exactamente en un equilibrio perfecto; la *fuga irregular* o *fuga libre*, que, como su nombre indica, se escapa de este yugo severo y deja el orden y el número de las modulaciones a la fantasía del compositor. Se designan con frecuencia con las denominaciones de *fuga doble* o *fuga de dos temas*, *fuga triple de tres temas* y *fuga cuádruple* o *fuga de cuatro voces*, las obras establecidas sobre un tema y dos o tres contratemas, o que tienen además del tema inicial y de su contratema, un segundo tema subordinado al primero y que posee él mismo también contratema especial.

Todas estas distinciones denotan la riqueza de combinaciones de que es susceptible la fuga.

Los tratados de **Fux**(1725), **Marpug** (1753), **Fétis** (1882; 2ª edición 1846), **Cherubini** (1835), **Jadassohn** (1884), **E. Gedalge**, E. Prout (1891), y **T. Dubois** (1901), enseñan bien la teoría del contrapunto, los procedimientos del estilo fugado y de la fuga. El estudio de ésta debe, sin embargo, basarse en el análisis de las obras, tanto escolásticas y rigurosas como libres, de los compositores clásicos italianos y alemanes del siglo XVIII, y particularmente en las de **Bach**.

Fuentes : diccionario de la música. (Michel Brenet).